



Universidade de Brasília

Instituto de letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Licenciatura – Letras Português

Thaynan Souza Moraes

Álbum de família: A construção da imagem a partir da
fotografia cênica em *A casa de Bernarda Alba* de Frederico
Garcia Lorca.

Professor Dr. André Luís Gomes

Brasília – DF

2016

Thaynan Souza Moraes

09/0133595

Álbum de família: A construção da imagem a partir da fotografia cênica em *A casa de Bernarda Alba* de Frederico Garcia Lorca.

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e literaturas – TEL como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em letras-português pela Universidade de Brasília.

Orientador: Dr. André Luís Gomes

Brasília – DF

2016

Agradecimentos

A primeira coisa que fazemos são os agradecimentos antes mesmo de escrever a monografia. Isso é um fato. Ainda não terminei. Como de fato não posso fugir da verdade, começo agradecendo à minha família: Yaveh, Maria, Francisco, Gizelle e Rodrigo, e digo mais: Graduei de novo!

Agradeço ao professor André, orientador de caminhos. Gratidão. Criador do Quartas Dramáticas, projeto no qual pude colocar em prática algum conhecimento que tinha sobre fotografia e com o qual aprendi um pouco mais sobre literatura e, principalmente, teatro.

Agradeço à professora Glória. Pela amizade, e por ter me feito entrar pelo caminho das Fotografias, ainda quando eu não tinha qualquer habilidade. Creio que comecei de verdade *“grâce à toi”*. *Merci*.

Aos meus queridos amigos, questionadores do mundo. Muito aprendi informalmente. Obrigada: Casa da Ana, Danilo, Pedro, Thaynara, Verônica e Mariana.

Ao quarto com paredes brancas que se tornou a minha “câmara clara” enquanto esta monografia se presumia real.

Resumo

O processo fotográfico perpassa, segundo Barthes, três momentos importantes: o fazer, o olhar e o suportar, estes estarão envolvidos na percepção do *studium* e do *punctum*. A fotografia se faz, portanto, num processo de espera e realização. É necessário decifrar a imagem, e esta somente começará a fazer sentido a partir do momento no qual me identifico. Porém como se dá a formação da imagem a partir de um texto literário? Qual a importância do momento histórico social para que a imagem faça sentido e com isso possamos alcançar o *punctum*? Este trabalho visa à análise de tais questões, a partir da encenação da peça *A casa d Bernarda Alba*, de Frederico Garcia Lorca, que retrata uma Espanha no início do processo ditatorial fascista.

Palavras-chave: fotografia e literatura; *punctum*; Lorca; A casa de bernarda Alba;

Résumée

Le processus photographique traverse, selon Barthes, trois moments importants : le faire, subir et regarder (les trois émotions dites par Barthes), ceux-ci sont impliqués dans la perception du *Studium* et du *punctum*. La photographie se constitue, donc, un processus d'attente et réalisation. Il est nécessaire déchiffrer l'image, et celle-ci ne commencera à faire du sens qu'à partir du moment dans lequel je m'identifie. Mais, comment crée-t-on l'image à partir du texte littéraire ? Quelle est l'importance du moment historique social pour que l'image ait du sens et avec cela peut-on rencontrer le *punctum* ? Ce travail veut analyser ces questions. Cela comprend l'oeuvre *La maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, qui tient une' Espagne dans le commencement du processus dictatorial fasciste.

Mots-clés : littérature et photographie ; Lorca ; *punctum* ; ça maison de Bernarda Alba.

Sumário

Introdução	08
 Capítulo 1-	13
Fotografia: Origem, princípios e conceitos.....	13
1.1 O <i>fazer</i> , o <i>olhar</i> e o <i>suportar</i>	14
 Capítulo 2 –	18
O <i>punctum</i> na literatura e na fotografia: percepção no texto e na imagem	
 Capítulo 3 –	21
A imagem como linguagem: Quando a linguagem se torna imagem	
 Capítulo 4 –	24
Fotografias dramáticas: A transposição do texto dramático para a fotografia	
4.1 – Breve convite: Adentre à casa de Bernarda Alba.	24
4.2 - Frame prisão e o frame rebeldia: O documento fotográfico - um álbum de família.	28
 Considerações finais	
 Referências	
 Álbum de família	

Primeiros click's ou a introdução

Neste trabalho duas linguagens complexas estarão em foco: a primeira trata-se da literatura; a segunda, da imagem. Com essas duas linguagens, trataremos à tela um exercício de transposição do texto para a imagem fotográfica. O objetivo maior será a análise da passagem da imagem textual para a fotografia focando a análise sobre três critérios (ou emoções) que Barthes confia ao ato fotográfico que se relaciona com o *operator*, o *spectator* e o *spectrum* (1984:20).

Como escopo para esta análise, nós nos pautaremos na peça *A casa de Bernarda Alba*, de Frederico Garcia Lorca. Além desta referência de imagem, nosso *spectrum* (BARTHES, 1984:23) será algumas fotografias da encenação realizada pelo Coletivo de Quarta, apresentada na abertura do *Quartas Dramáticas 2016*, na Universidade de Brasília e, na sequência, no Instituto Cervantes, e foi dirigida por Bárbara Figueira e pelo professor André Luís Gomes (idealizador e força motriz do projeto QD¹).

A peça de Lorca faz parte de uma trilogia – *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936)- nas quais a vida campesina de Andaluzia é representada. *A casa de Bernarda Alba* é a última peça da trilogia. Lorca não chegou a vê-la encenada, foi morto por nacionalistas espanhóis dois meses depois da conclusão de sua escrita.

O poeta não a viu encenada: um mês depois de uma leitura dramática realizada em Madri, Lorca foi assassinado, nos primeiros momentos do levante militar que culminaria na ditadura de orientação fascista que comandou a Espanha de 1939 a 1975. (MONTEMZZO, 2006).

¹ O *Quartas Dramáticas* é um projeto do Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT) e do LIAME (Grupo de estudos em LITERATURA, ARTES E MÍDIAS) e tem por objetivo apresentar leituras cênicas de peças teatrais. O projeto visa ainda estimular o uso da leitura cênica como estratégia e metodologia de ensino e aliar a análise a uma prática interdisciplinar

Lorca era homem sensível às mudanças sociais, notou com segurança o prenúncio da guerra civil espanhola e foi morto, pois segundo um deputado de direita que pedira sua prisão, ele era “mais perigoso com uma caneta que alguns com revólver”.

“Federico García Lorca é “fruto fecundo da sua velha terra espanhola –, é poeta do seu tempo; o que trouxe de tradição vernácula soube transmitir com ritmo contemporâneo””. (CARÍSOMO, 1987: 169).

Em *A casa de Bernarda Alba* há um “drama com características modernas, com uma linguagem mais enxuta e direta, na qual o autor pretende uma obra com características realistas” (SANTOS, 2009:09).

N’a casa de Bernarda Alba todos os itens e cenas são pensados para uma melhor constituição do conflito trágico, como nos assinala Santos (2009):

Em *La casa de Bernarda Alba* o nome das personagens e a distribuição do espaço cênico são de extrema relevância para a constituição simbólica do conflito trágico (2009:75).

Isso nos leva a pensar a cena e o ato com maior atenção, cada gesto de indicação de cena, cada nome que é chamado, cada objeto e iluminação pretende retrazer a atmosfera de Andaluzia e o que o escritor criou como imagem. Para isso a fotografia se fará presente.

A fotografia², representação fragmentada da realidade ou da não realidade, tem sido analisada como uma das artes que mais tem atraído o olhar humano, pois recria uma imagem de percepção visual simplificada. Elas servirão de base pra analisarmos a teoria apresentada e também a relação entre a peça apresentada e a fotografia.

“Não é a realidade, mas a expressão da mesma” (FREUND, 1994:20). É a técnica de criação de imagem por meio de uma exposição luminosa, fixando esta em uma superfície fotossensível ou em um *écran*.

² Todas as fotografias apresentadas são de própria apreensão.

Utilizada nos mais diversos meios, a fotografia que se viu como sucessora (e não eliminadora) da pintura, continuava a desenvolver-se, a fim de preservar a imagem da aristocracia e também da burguesia, ou seja, seja, possuía fins sociais específicos, entre eles, a manutenção da classe dominante.

Ao falarmos sobre pessoas vemos que a fotografia está vagamente constituída como objeto e as personas que nela figuram estão constituídas como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular. Por isto, neste trabalho, teremos a transposição das personagens, frases, diálogos de Lorca em imagens fotográficas. É claro que, a percepção de uma mesma imagem pode ser completamente diferente a depender do registrador (a pessoa que registra a fotografia).

A fotografia é a “reinterpretação da realidade, esta é dependente da imaginação daquele que a olha, e que a interpreta” (HUMBERTO, 2000:97). Como explicita Barthes o referente, ou o *spectrum*, está sempre presente no momento da fotografia. Assim o fotógrafo escolherá “tal objeto, tal instante, tal lugar”, e pode ser que eu me interesse não mais pelo tecido inteiro, mas “pelo grão de tecido” (BARTHES, 1984: 66).

“O referente está sempre presente, o que leva a fotografia para todos os objetos do mundo – o fotógrafo escolhe tal objeto, tal instante, tal lugar.” (Barthes apud Guimarães; 2002:2).

Na fotografia há de haver um ponto que chama a atenção. Este é o choque – aquilo que chamará a atenção do espectador – conceituado por Barthes como *punctum*³. No texto de Frederico García Lorca, *A casa de Bernarda Alba*”, vários são os *extraits* que apresentam o *punctum*, em texto e fala, e somente depois como imagem tanto mental como fotográfica, apesar da imagem já existir na mente do escritor, aqui falamos da imagem que se cria na mente do receptor ou *spectator*, seguindo o conceito de Barthes (1984).

³ Conceito Barthes significa aquilo que toda o espectador na fotografia. Sendo que o *Stadium* é a intenção do fotógrafo.

Nas telemídias “o impacto de um evento é determinado pela imagem, não pelo conteúdo”, porém ao partirmos de um texto de tamanha representatividade, de uma época de tirania governamental espanhola, partimos de um conteúdo profundo, para uma imagem que tenta se expressar por um *punctum* – “uma picada, algo que nos fere, que nos atinge” (BARTHES, 1984; 46).

“o *punctum* faz o personagem “sair da fotografia” e assumir vida à parte, sendo, portanto, uma espécie de extra campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (LEITE, 2004).

Ao falar da imagem textual, esta se forma a partir de uma ideia, de processos semânticos e semióticos, no qual o escritor constrói: o momento, o ambiente, a roupa ou a nudez, as características, o diálogo... Porém a imagem é aquilo que o aparelho fotográfico produz, e este só pode produzir imagens a partir do real, do visível a olho nu.

Lorca define a peça como "um documentário fotográfico", assim o poeta indicava ser ela uma espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas” (GIBSON 1989: 486).

A fotografia vista como um documento fotográfico indica que o livro trata-se de uma representação da realidade da qual a fotografia não pode se abster ou fugir. Ela trará um *punctum* que será o que nos fere na imagem: a tirania? A ditadura? A falta de visão de futuro? A rebeldia? Ou loucura?

A fotografia está frequentemente associada à noção de “documento”. Isto significa que, antes de tudo, a fotografia serve para testemunhar uma realidade e, posteriormente, para recordar a existência dessa mesma realidade (BASTOS, 2014:136).

É exatamente o que nos mostrará Bastos (2014:136), ao mostrar o que significa uma fotografia que é um documento fotográfico. Para ser documento a imagem deve conter aspectos importantes históricos e ou reais. Caso contrário

será uma fotografia para mim, que só faz sentido no meu *punctum* pessoal, ou seja, que só toca a quem tem afetividade por aquilo.

Capítulo 1

Fotografia: Origem, princípios e conceitos.

De origem grega, a palavra *imago* (imagem) representava a máscara de cera que era utilizada nos rituais de enterro. Isso era feito para que a imagem putrefata do ser já morto não fosse a última imagem (ou memória) que permanecesse na mente das pessoas.

Da pintura para a representação da aristocracia, da burguesia, horas de exposição para que finalmente se conseguisse a imagem mais nítida; em preto e branco; sem *flash*. Os primórdios da fotografia nos revelam como esse processo começou e teve continuidade. Primeiro a vinda dos cartões postais, e depois as imagens invadem os jornais, os museus, as bibliotecas e a fotografia de momentos históricos.

A fotografia e a imagem contam a história da humanidade sem dizer uma palavra, somente se fazendo valer da sintaxe linear. Pois a “História é a explicação progressiva” feita a partir de imagens (FLUSSER, 1985) as quais acontecem no mundo através das mais diversas linguagens. Além disso, a “linguagem é modelo e a base de qualquer fenômeno de comunicação e de significação” (Metz 1970).

A imagem tem como papel a recomposição do homem, além de trabalhar como propulsora da memória e lembrança (FABRIS, 2006:93). A imagem tem como função primordial tornar o que era ausente em algo presente. Ou como conceitua Flusser (1985) a imagem é a:

“uma superfície que pretende representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (1985:11).

Assim como uma imagem qualquer que seja, a fotografia também pretende representar algo, e esse algo existe no mundo real no tempo e no

espaço. Com isso temos que a fotografia perpassa dois processos. O primeiro é químico, trata-se da ação da luz sobre certas substâncias. O outro é de ordem física a formação da imagem concreta. Além desses dois processos básicos, para Barthes temos mais três aspectos importantes: três práticas (três emoções, três intenções): fazer, suportar e olhar (BARTHES, 1984: 21).

1.1 O FAZER, O OLHAR E O SUPORTAR.

O fazer está relacionado com o *operador*, ou seja, o fotógrafo, e aqui separamos o fotógrafo do registrador. Com o advento de novas tecnologias no que concerne à fotografia, temos muitas pessoas que utilizam a fotografia para registrar. Aquele que registra tem a “fotografia para mim”, que segundo Barthes representa o que me toca quando observo uma imagem, o *punctum*, criando, desta maneira, uma imagem sentimental, ou uma fotografia das emoções.

Após o *fazer* temos o *olhar* que é personificado no *spectator*, somos nós, aqueles que admiram uma imagem, tanto a que nos toca (a fotografia para mim) e aquela que representa a arte em si (a fotografia em si). Por fim, o *suportar*, que é o *spectrum*, ou seja, o que é fotografado, o alvo, o ser ou o objeto, o referente, o espetáculo.

Notemos também que a fotografia, desde sua criação até os dias atuais, pode reproduzir em massa obras de arte que estavam destinadas somente à cultura dos museus. Para alguns, isso significa a perda da essência da arte, para outros a democratização da arte. Vemos, portanto, a democratização da imagem e a necessidade que temos da presença imagética no nosso dia a dia.

Podemos, portanto, falar de cultura a qual somente existe pelo fato de se constituir como fenômeno de comunicação. Toda prática social e todo fato cultural se constitui em práticas significantes, geradoras de linguagem e de sentido. Barthes completa esse pensamento dizendo que “a cultura (que tem a ver com o *studium* – é onde se encontra a intenção do fotógrafo) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores” (1984:48).

Porém, neste trabalho não tenho a intenção de avaliar se a democratização é boa ou não, mas sim pensar a fotografia como expressão da

arte em si, conjugada com a literatura e com a individualidade do olhar de quem fotografa, seguindo, portanto as concepções de Barthes e de Gisèle Freund que diz:

“A maneira de fotografar uma escultura ou uma pintura depende daquele que se encontra por detrás da objetiva. O enquadramento e a iluminação, ou a ênfase que o fotógrafo atribui aos detalhes de um objeto, podem modificar completamente sua aparência.” (2010:99).

Barthes não se ateve muito à emoção do *operator*, porém ele discorre sobre duas emoções necessárias e importantes: a do “sujeito que olha e a do sujeito que é olhado”, contudo, a partir do momento em que o *spectrum* – o “eu” fotografado – se torna imagem, já não sou mais “eu”, isso ocorre porque segundo o autor a imagem objetifica os seres.

Diferentemente de Barthes, Kossoy e Flusser colocam o fotógrafo como produtor de um processo de criação que finda na imagem fotográfica. Ora, há de haver importância na: Intenção do fotógrafo, na construção da imagem que ele gostaria de formar, da sensação e emoção que se deseja passar com aquela imagem, na iluminação que ele achou adequada para determinada fotografia, etc.

Nesse pensamento sobre o que é a emoção na fotografia, apesar de Barthes não levar em consideração a emoção do *operator*, ele desenvolve dois outros conceitos que são relacionados ao *spectator*. Um é o *studium* significa “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, mas sem acuidade particular” (1984:45). É através do *studium* que surge o interesse por muitas fotografias. O outro conceito é o *punctum*, que é esse “acaso que punge (mas que também me mortifica, me fere)” e me toca (1984: 46).

“Reconhecer o *studium* é encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las (...)” (1984: 48)

A imagem fotográfica é a responsável pelo maior avanço na história da comunicação (FABRIS, 2006:13). A partir dela não há mais a necessidade de se construir a imagem a partir da sintaxe linear. As obras de arte anteriores, tanto a escultura como a literatura e a pintura, necessitam de uma análise aprofundada das linhas do objeto a ser representado. “A informação tem início na análise sintática do objeto visto, seguida por sua formulação simbólica na linguagem das linhas desenhadas” (FABRIS, 2006:157).

Isso faz com que o artista precise olhar com comprometimento o objeto a ser representado, porém entre o olhar e o meio existe a interferência. A maneira como se olha, o ângulo, a iluminação, são elementos que transformam o objeto, e ao transformar esse objeto ele se torna outro nas mãos do artista. De acordo com Annateresa Fabris, a “imagem fotográfica não carece de análise sintática prévia do objeto visto” (2006:55). Entretanto, carece da intencionalidade do olhar, como nos mostra Jacques Aumont, além de definir a finalidade da visão:

Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas (2008:249).

A busca pela imagem está ligada à atenção e à informação. Ela sempre dependerá da pessoa que a busca. Somente há busca visual quando existe um projeto de busca. Por exemplo, a imagem de um geólogo será totalmente diferente da imagem que um agricultor fará (FREUND, 2010:58), pois a busca é diferente, porque levamos em consideração se a busca visual foi mais consciente ou não. Com isso temos que a imagem é formada a partir de impulsos, que podem ou não ser mais ou menos conscientes, que é o *fazer* do *operador* do qual Barthes nos havia prevenido. Portanto, depende se o *fazer* fotográfico é somente uma coleta de imagens (registrador) ou se é uma busca pelo melhor ângulo, luz, intenção ou forma (fotógrafo).

Quando observamos uma fotografia, não possuímos uma visão geral, e nem linear (BARTHES). De acordo com Flusser, nosso olhar percorre a imagem, fazendo movimento de ir e voltar, como se o olhar anterior fosse importante para a construção da imagem que veio logo após. Para este autor, existe uma ação do olhar que se chama *scanning* que ele conceitua como “o vaguear do olhar pela superfície da imagem” (1985:8).

O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes” (1985:9).

Scanning: movimento de varredura que decifra uma situação. (1985:5).

E também o significado de *scanning* que se torna imperativo no momento em que observamos a Fotografia. Este exercício também será feito nas Fotografias colocados no quarto capítulo no qual nos debruçaremos sobre partes do texto, das fotografias e também da teoria apresentada até aqui. O processo de *scanning* significa não somente o movimento feito pelos olhos no momento em que se olha uma imagem. Para Vilém Flusser

Capítulo 2

O punctum na literatura e na fotografia: percepção no texto e na imagem

Antes de uma fotografia ser uma “pessoa, um cavalo... ela é essencialmente uma figura plana” (BARTHES, 1984:27). Como podemos pensar a literatura? Antes de ser história e constituir imagens mentais, ela é texto, letras, sintaxe, contudo é também a imagem que o escritor produz mentalmente, antes mesmo de escrever e isso se relaciona intrinsecamente com o momento histórico. Com isso queremos, neste trabalho, ir além da estrutura textual, pois pretendemos desenhar fotograficamente as imagens mentais para além de uma figura plana em papel fotossensível.

A fotografia é, antes de mais nada, um dispositivo produtor de imagens pausadas em momento histórico-social determinado. Ela introduz uma mudança imprevisível e radical na história da representação visual. A literatura pensa-se mais rígida, pois uma vez o texto escrito e consagrado pelo cânone, não mais poderá ser transformada por outro olhar (salvo nas artes representativas e *re-criativas* como teatro, cinema...), porém, é claro que se constitui a partir de várias interpretações.

A essência daquilo que o texto requer, continuará sendo essência para qualquer leitura, pois há no texto o algo imutável, pois esta “caracteriza o aspecto atemporal do texto” (AUMONT, 2008:246).

O texto faz a representação de imagens do mundo com o auxílio da linguagem escrita. Com isso os textos são imagens que por sua vez imaginam o mundo. De acordo com Flusser, esse é um processo circular da imagem que faz o texto e do texto que imagina as imagens do mundo.

Temos como ponto principal a ideia da conceituação até que se chegue à ideia central que é o elemento constitutivo da imagem (FLUSSER, 1985:6). A

fotografia em si é uma coisa ou um objeto. Assim como a literatura em si, que se torna somente papel. A partir da conceituação e da explicação do texto temos a imagem e com isso a necessidade do ato de decifrar. Decifrar requer imaginação, pois, segundo Flusser esta é a capacidade básica para compor e decifrar imagens.

Decifrar é entender as intenções do fotógrafo e do aparelho. A intenção do fotógrafo é de colocar seus conceitos em imagens que eternizam nos outros. (FLUSSER, 1985:12).

É muito comum que imagens, fisicamente perceptíveis como imagens, representem vários episódios de uma mesma história. Para tanto as imagens se compõem e se recompõem de maneiras diversas e sempre levam em consideração o *depende*. Depende do olhar, depende do texto, depende da conceituação, da interpretação, do aparelho que é utilizado. Todas essas variantes tornam imagens únicas, tanto a imagem para mim quanto a imagem para o outro.

Tomando como base o texto de Lorca, *A casa de Bernarda Alba*, temos uma criação que, além de contar uma história, faz um retrato de um período histórico real dentro do contexto espanhol dos anos 30 do século passado. Por isso, a fotografia desse espetáculo depende tanto de forças intrínsecas – o olhar de quem tira a fotografia – como de questões extrínsecas – O aparelho calibrado de maneira correta, o movimento das atrizes, as luzes do momento, a força que se quer fotografar.

O texto teatral de Lorca é cheio de referências à ditadura vivida na época, à tirania sem fim e sem nexos. Além do mais, Gisèle Freund diz que “que toda a variação na estrutura social influi tanto no tema, como nas modalidades de expressão artística” (FREUND APUD BASTOS, 2014: 135). Ora, na época da escrita do texto, que foi terminado em 1936, a Espanha passava por um momento de ditadura, e essa é uma das críticas postas em voga por Lorca. A denúncia do momento presente é um dos papéis da fotografia, isso que dizer que a fotografia se serve como um documento.

A fotografia está frequentemente associada à noção de “documento”. Isto significa que, antes de tudo, a fotografia serve para testemunhar uma realidade e, posteriormente, para

recordar a existência dessa mesma realidade (BASTOS, 2014:136).

A fotografia aparece, portanto como um instrumento para a documentação da realidade. E “é apenas a partir do momento em que a imagem se torna, ela mesma, história de um acontecimento que se conta numa série de fotografias acompanhadas por um texto frequentemente reduzido apenas a legendas, que começa o fotojornalismo propriamente dito” (FREUND, 2010: 112).

Este trabalho, apesar de não pretender tratar do fotojornalismo, acaba adentrando pelas veredas da foto que se torna documento e por consequência representação de uma época, história, acontecimento. “O fotojornalismo é também entendido como uma ferramenta útil de análise social” (BASTOS, 2014:138). A peça a Casa de Bernarda Alba, se constitui como uma análise social da vida campestre da Andaluzia, e se torna, portanto uma espécie de documento foto-jornalístico.

Capítulo 3

A imagem como linguagem: A linguagem quando se torna imagem.

“Lá, onde os textos não mais significam imagens, nada resta a explicar, e a história para”.

Vilém Flusser

Linguagem é um conceito complexo. Se pensarmos na linguagem, enquanto método de escrita, temos uma gama de representações possíveis, inclusive levando em consideração todas as línguas existentes, nas quais os sinais gráficos mudam. A linguagem não se resume somente à “tradução visual alfabética” (SANTELLA, 2007:10), mas também à “enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo” (SANTELLA, 2007:15).

Linguagem engloba, portanto, toda forma de comunicação social: Língua de sinais, sistema codificado (escrita), da programação, cinema e também a imagem, sobre a qual nos pautaremos, além de todos os outros sistemas de produção de sentido.

Como se dá a passagem da imagem escrita para a imagem fotográfica? Sabemos que a imagem fotográfica é olhada durante um certo tempo, porém não se transforma a partir dali, ela é fixa. Já a leitura de uma cena, ou de um trecho escrito, dura algum tempo na imaginação além de poder transformada mentalmente.

As imagens são códigos e linguagem, e segundo Flusser, elas transformam eventos em situações e processos em cenas. As imagens, portanto, acabam substituindo os eventos e os processos por cenas. Essas cenas e essas imagens podem estar inseridas em um romance, uma peça de

teatro, uma música, e desta maneira é possível transpor um processo de linguagem escrito para uma cena/imagem.

Os textos não significam o mundo exatamente como é, mas o resignificam através de imagens mentais. Quando se escreve um texto ou uma frase aquilo de maneira geral fará com que a mente crie uma imagem aproximada daquela expressão, por exemplo, a poetisa Hilda Hilst escreve:

“E por que haverias de querer minha alma na tua cama?
Disse palavras líquidas, deleitosas, ásperas, obscenas,
porque era assim que gostávamos” (1992).

Nesta estrofe podemos criar a imagem do todo – o corpo na cama – porém o primeiro verso fala de “alma”, com isso, como faríamos a imagem mental e fotográfica de uma alma na cama? Talvez se percebêssemos alma como: Pessoa desprovida de qualquer aparato que a separe daquilo que consideramos “alma”. Os conceitos não significam fenômenos ou a representação exata, mas significam ideias. O ato de decifrar textos é o ato de descobrir as imagens. Estão são significados pelos conceitos.

Por isso ao tentarmos transpor um texto para uma imagem fotográfica, não nos é suficiente apenas ver a palavra “cama, alma” e em seguida fotografar um objeto “cama” ou uma representação de “alma”, mas sim tentar retirar do texto o conceitos. O conceito é responsável pela análise da cena/imagem, e o texto é responsável pela explicação, pois:

“Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los (dar magia). Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos”. (FLUSSER, 45).

O texto pode também atingir um nível tão abstrato que acaba por esconder as imagens que pretende mostrar aos homens. O texto se torna indecifrável e com isso não é possível criar imagem alguma. Para Aumont, a imagem não tem a capacidade de exprimir uma sentença verdadeira ou falsa, ela só pode exprimir enunciados que não são negativos. Isso ocorre porque a

“imagem para ser compreendida necessita do domínio da linguagem verbal” (2008:248). E o fotógrafo cria parâmetros históricos de tomada de vista em virtude de um objeto narrativo, o mesmo que Lorca fez ao analisar o momento histórico da Espanha.

“Toda representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos, jamais formulados. O problema do sentido da imagem é, pois, o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem” (2008:248).

A dimensão simbólica da imagem se torna importante no momento em que é capaz de significar. Essa significação somente ocorre por causa da linguagem verbal, portanto, a imagem está diretamente ligada à sintaxe linear, e é isso que faz a imagem ser importante.

Todo texto possui uma imagem em si. A imagem que começa na mente do escritor que a passa para o papel. Quando o leitor se apercebe ali houve um *punctum* não na escrita em si, mas na imagem criada na mente do leitor. O autor se preocupa em mostrar através das palavras as imagens mentais as quais ele gostaria de expressar, ainda que a cena nem aconteça de fato no palco, ela já aconteceu no imaginário.

García Lorca ao voltar para a Espanha, depois de uma temporada em Nova York, foi preso sob o argumento de que era “mais perigoso com a caneta do que outros com revólver”.

Não pode ser casualidade que Lorca concebeu um drama sobre a tirania doméstica em momentos em que havia na Espanha e com o perigo iminente de golpe de estado fascista. Bernarda “tirana de todos que a rodeiam” [10] (GIBSON, 1989: 430)

Capítulo 4

Fotografias dramáticas: A transposição do texto dramático para a fotografia

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco que todos llevamos dentro. GARCÍA LORCA, 1931

4.1 Breve convite: Adentre à Casa de Bernarda Alba

Frederico Garcia Lorca, morto aos 38 anos de idade por fascistas espanhóis, lutou por direitos sociais em uma “sociedade intolerante” (GIBSON 2008: 485). Garcia Lorca artista que até pouco tempo era negado pela “crítica”, ressurgiu em um momento de renovo ideológico:

Reivindico a um Lorca comprometido com todos os que sofrem, com os rechaçados, os marginalizados, os perseguidos os envergonhados, os que não se calaram. Ao Lorca revolucionário que em sua realidade foi⁴. (GIBSON, 2008: 23)

Gibson escreve que é necessário começar a ver e a conhecer de maneira mais clara o genial artista de foi Lorca.

A peça *A casa de Bernarda Alba* escrita em 1936 por Frederico Garcia Lorca – parte da trilogia com as peças *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934) -- possui como espaço a própria casa de Bernarda Alba, que é situada em uma aldeia rural na Andaluzia – que também é a cidade de nascimento deste artista.

Lorca inicia o texto dizendo os nomes das personagens e suas respectivas idades. Na casa vivem Bernarda Alba, “matriarca de 60 anos, que

⁴ Reivindico a un Lorca comprometido con todos los que sufren, con los rechazados, los marginados, los perseguidos, los avergonzados, los que no encajan. Al Lorca revolucionario que en realidad fue (GIBSON, 2008: 23).

vive com suas cinco filhas solteiras, a mãe e duas empregadas” (GIBSON 2008: 39).

A iniciar pela protagonista, Bernarda, nome de origem teutônica: “significa con fuerza y empuje de oso⁵”

Essa é uma primeira visão sobre o significado do nome Bernarda, porém Oliver, citado por Santos analisa o nome de outra forma. Essas duas formas se aproximam em significado:

Para Oliver (2005:102), Bernarda, o feminino de Bernardo, “origina-se do germânico ber (urso) e hart (forte), sign. forte como um urso⁶”.

Em segundo lugar falemos do nome da filha rebelde Adela:

Adela é um nome que também possui relação com o nome da mãe, já que “do árabe, derivado da raiz adil (força), sign. a forte⁷”.

A partir dos nomes podemos inferir que a luta entre a tirania e a rebeldia será ponto alto entre Adela e Bernarda. O jogo da obra está intimamente ligado com essas duas personagens. Portanto “Lorca utiliza nomes vigorosos, com conotações que expressam a própria condição das personagens na teia dramática” (SANTOS: 2009:76).

Dividida em três atos, Lorca retrata o ambiente em que a “tirania existe e age” (*id.*). Esse é o ambiente da casa, na qual é representado o ambiente tirano histórico da época em que o artista, sensível ao movimento histórico, vivia.

Lorca põe em cena nove mulheres trancafiadas numa casa: Bernarda Alba, suas cinco filhas, sua mãe e duas criadas. O próprio título da obra sugere Bernarda como personagem principal, entretanto Adela, seu contraponto, acaba por sobressair tanto quanto ela. É Adela a única das filhas de Bernarda que irá romper com o domínio da mãe e lutar para libertar-se de sua tirania. (SANTOS, 2009:76)

⁵ BORÓN *apud* SANTOS 2003:34.

⁶ OLIVER *apud* SANTOS 2009:75

⁷ OLIVER, 2005, p. 329, *apud* SANTOS 2009:76

O primeiro ato inicia com uma conversa entre Poncia (antiga serva da casa) e outra personagem denominada somente como *Criada*. Elas conversam enquanto organizam a casa para a chegada do cortejo que trará Bernarda Alba, Martírio, Madalena, Angústias, Amélia e Adela. Esta última representa a força contrária à tirania. No primeiro ato também chega ao conhecimento do leitor aspectos físicos das filhas de Bernarda: são feias, e somente uma possui herança: Angustias. Além da presença da avó das moças, dita por Bernarda como velha senil.

O segundo ato trata-se da produção do enxoval de Angústias. Ainda no interior da casa tirana. É nesse ato que La Poncia interroga Adela por cobiçar o marido da irmã mais velha. A partir desse momento temos uma família que começa a se voltar uma contra as outras, quando Martírio esconde o retrato de Pepe Romano que pertencia à Angústias e todos julgam ter sido Adela. Ao Bernarda descobrir que Martírio havia escondido a foto, esta diz ter sido por um ato jocoso, nada intencional. La Poncia (a serva esclarecida) previne Bernarda que Martírio age daquela forma por conta de um amor com Enriques Humanes o qual Bernarda proibira de aparecer por ser de um classe social inferior.

Este episódio fica mais crítico quando La Poncia diz à Bernarda que Pepe havia ficado conversando até às 4 horas da madrugada. Porém, ao interrogar Angústias soube-se que Pepe Romano não havia ficado conversando com ela, e sim com alguma outra pessoa da casa.

Outro fato enigmático desse ato é a presença de uma ação que não se passa em cena, mas na cidade. Uma moça que tivera um filho sem ser casada, o mata e enterra. Cachorros da cidade encontram o cadáver e levam até a porta da casa da moça. Quando a sociedade descobre desenvolve-se um ato para que a moça seja morta, Bernarda e Martírio representam o desejo de que a moça seja morta, enquanto Adela é contra. O que confirma a posição anti-tirania de Adela.

O personagem Pepe estará “fisicamente fora da casa, mas metaforicamente estará dentro da casa, na essência do drama das protagonistas” (SANTOS, 2009:89), a tentativa de proteção do ambiente interno da casa por Bernarda torna o ambiente externo cheio de simbologia, como se o

real estivesse do lado de fora. Essa imagem do fora fica no imaginário do *spectator*, não está na cena, porém fica entendido o que acontece fora. Para Edwards⁸

A casa é, ao mesmo tempo, o símbolo de uma situação que se estende além das quatro paredes, pois se todas as pessoas da família de Bernarda são suas prisioneiras, Bernarda é por sua vez prisioneira de outras realidades.⁹ (EDWARDS, 1983: 331-332).

As cenas que não ocorrem no ato, utilizam-se do recurso da recontagem para que o *spectator* saiba o que ocorreu. É o recurso utilizado por Lorca para bem construir o enredo fora das quatro paredes. E assim, a casa se torna uma espécie de personagem muda, segundo Garcia Lorca (1981). Lorca rompe com os limites da visão, pois o que acontece fora da casa ou fora da cena, segundo Santos, é o que influencia o lado de dentro da casa.

O terceiro ato suporta uma força de combate enorme. Devendo ser analisado com mais atenção. La Poncia percebe que uma grande catástrofe se aproxima à casa de Bernarda, que é a relação entre Adela e Pepe. A cena se passa no pátio da casa. Martírio procura pela irmã Adela, porém esta se encontra no curral na companhia de Pepe. Ao ser confrontada por Martírio, Adela diz que fugirá com Pepe. Bernarda, no entanto, aparece e buscando uma espingarda entra no curral e atira, Martírio por sua vez dá a entender que a mãe teria matado Pepe (o homem que acabou com a “harmonia” inicial da obra). Adela em um ato desesperado corre para um quarto e lá se enforca: A morte da rebeldia.

Bernarda não permite o choro das demais personagens que restaram:

- Eu não quero prantos. A morte tem que ser olhada de frente. Silêncio! (A uma das filhas). Cale-se, eu disse! (A outra filha:) As lágrimas, quando estiveres só! Todas nós iremos nos afogar num mar de luto. Ela, a filha mais moça de Bernarda Alba, morreu virgem. Todas ouviram? Silêncio, silêncio, estou dizendo! Silêncio! (1936:48).

⁸ (1983: 331-332)

⁹ Tradução própria: la casa es, al mismo tiempo, el símbolo de una situación que se extiende más allá de esas cuatro paredes, pues si todas las personas de la familia de Bernarda son sus prisioneras, Bernarda es a su vez prisionera de otras realidades.

Na obra é clara a posição de Bernarda Alba – controladora etirana - o autoritarismo cruel e irracional é a marca explícita do caráter de Bernarda Alba (SANTOS, 2009:77). A função de Bernarda é fazer cumprir a lei, segundo Borón (2003, p. 34).

Adela, contraponto de Bernarda, tem como função “desejar lo prohibido y llevar a cabo la trasgresión [...], representa la juventud con su enorme vitalidad¹⁰”.

4.2 - Frame prisão e o frame rebeldia: O documento fotográfico - um álbum de família

Ao escrever a primeira informação do texto Lorca explicita que este deve ser visto como um documentário fotográfico, segundo Gibson a intenção é que se tenha uma espécie de reportagem, lembrando que a fotografia ao entrar nos jornais era pra se dar veracidade aos fatos e ilustrá-los.

Ao definir a peça como "um documentário fotográfico" o poeta indicava ser ela uma espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas¹¹.

Gibson fala em fotografia em preto e branco por um motivo claro e outro que já está explicitado no trecho acima. A primeira fotografia colorida que se tem notícia data de 1861, criada pelo físico James Clerk. Em 1903 o método Autochrome Lumière foi criado. Este permitia tirar fotos coloridas apenas com um longo clique. Porém somente em 1936 que chegou ao mercado o filme colorido moderno “kodachrome”. Portando, ainda na época do texto de Lorca as fotografias não (de todo) eram coloridas como são instantaneamente nos dias atuais. O outro motivo é para representar essa “Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo” (*ibidem*).

¹⁰ Tradução própria: “de desejar o proibido e levar às últimas consequências a transgressão [...] representa a juventude com sua enorme vitalidade”. Borón (2003:35).

¹¹ GIBSON 1989: 486

Pensar a fotografia da peça em cores requer um estudo aprofundado sobre o que as cores querem mostrar tanto na peça como para montagem. No texto, Lorca cita o vestido verde de Adela. Esta pede para que as galinhas a apreciem em seu vestido verde, as irmãs a consideram louca.

(A partir deste momento, coloque em prática o conceito de scanning visto anteriormente e descrito por Flusser (1985) em todas as fotografias que serão apresentadas, fazendo relação pessoal entre o texto e as imagens):

Fotografia 1



Peça: A casa de Bernarda Alba Em cena: Bruna Tourão (Madalena) e Bruna Dutra (Adela)

O verde possui vários significados. Em *A casa de Bernarda Alba*, Adela utiliza o vestido verde tanto como sinal de esperança, como em sinal de rebeldia contra o luto imposto pela mãe por causa da morte do marido.

“A roupa verde estonteante que a protagonista usa em “La zapatera prodigiosa” e o de cor igual em, em um gesto de rebeldia, se põe Adela na *Casa de Bernarda Alba* são

imitações de um que Clotilde possuía, e que para seu desgosto, não deixaram exhibir em uma época de luto”¹². [134]

Também no texto, Adela diz que usará o vestido e sairá à rua, demonstrando uma vontade interior que a faz sentir impulso de ir contra a tirania negra do luto imposto.

“ADELA: (Pondo-se a chorar com raiva.) – Não me acostumarei. Não posso viver encerrada. Não quero que minhas carnes fiquem como a de vocês. Não quero perder o frescor da minha pele aqui. Amanhã porei meu vestido verde e irei passear na rua. Eu quero sair!”.

Barthes ao falar da fotografia de cena a desmerece exatamente por não encontrar o *punctum* somente o *studium*¹³. Na imagem da cena/encenação, para Barthes, falta aquilo que choca, pois as imagens seriam ensaiadas (inclusive movimentos), porém a partir do momento em que a cena faz parte da representação de algo que faz sentido profundo ao espectador, esta adquire a importância, o ato cortante que aproxima o espectador do ato.

Quando uma fotografia alcança o *studium*, mas não o *punctum*, segundo Barthes estamos no nível do *gosto/não gosto* ou do seguiu as regras de enquadramento. A fotografia de encenação tocará o *spectator* quando o texto ou a representação corporal significar algo profundo, aí estará alcançado o *punctum*. Está foto que possui o *punctum* é uma “imobilidade viva: ligada a um pormenor (a um detonador), uma explosão produz uma estrelinha na trama (...) da foto” (BARTHES 1985:78).

O “*punctum* arraiga o trauma. É da certeza de que a cena realmente aconteceu, e que aquilo que foi registrado não pode ser transformado, que nasce o trauma fotográfico” (MOTTA, 2014:127). A fotografia de espetáculo vai ser transformada em uma segunda, terceira apresentação, todas as vezes que isso ocorrer, poderemos ter um *punctum* diferente.

¹² Tradução – Maui Castro: El traje «verde rabioso» que lleva la protagonista de La zapatera prodigiosa y el de igual color que, en un gesto de rebeldía, se pone Adela en La casa de Bernarda Alba son remedos de uno que tenía Clotilde y que, para gran disgusto suyo, no le dejaron lucir en una época de luto.

¹³ Conceitos já vistos anteriormente neste trabalho.

Não é só a imagem em si que conta a história da foto, mas o pormenor que pode se tornar o *punctum*. Ao dizer que a obra é um documento fotográfico, temos também que o quarto é uma fotografia, a casa é uma fotografia em si, cada personagem é uma fotografia preso dentro do *delay-tempo*.

A imagem é reconhecida por possuir uma fotografia específica que as vezes vem adornada por uma moldura sólida. A própria fotografia ou frame significa imagem ou moldura.

É necessário pensar nas molduras utilizadas na montagem da peça. Isso retoma o que foi dito antes a respeito da imagem documental pois, a imagem se torna documento “apenas quando uma imagem consegue, por si só, contar uma história” (BASTOS, 2014: 137).

A fotografia está frequentemente associada à noção de “documento”, servindo para testemunhar uma realidade e para, posteriormente, recordar a existência dessa mesma realidade. Esta função documental evoluiu muito, ao longo do tempo: inicialmente estava associada às grandes expedições; posteriormente, com o avanço cada vez mais rápido da tecnologia, a máquina fotográfica tornou-se um instrumento de informação e documentação visual; e, atualmente, contribui para a compreensão de muitos acontecimentos¹⁴.

Quando se pensa no ambiente “casa”, há a constituição da ideia de proteção, guarda, local que protege o ser humano. Partindo desse princípio para Bernarda a casa é esse ambiente sagrado, porém repleto de tirania.

“BERNARDA: Se não esquecer, pior para ela. Não creio que esta seja a “coisa muito extraordinária” que aqui se passa. Aqui não se passa nada. Isso querias tu! E se ocorrer algum dia, podes ficar certa de que não irá além destas paredes”. (1936:32)

Para Bernarda, portanto, tudo que acontece dentro da casa fica dentro da casa, pois este é o lugar mais seguro. Como nos mostra Santos dizendo que “o que está dentro da casa é simbolicamente inviolável, o violável ocorre ou está fora da casa, conseqüentemente fora de cena” (2009:82).

¹⁴ BASTOS, 2004:142

A moldura quadrada possui como significado a representação da própria tirania de confinamento. Na montagem a janela (moldura) se torna a quase única ligação entre o dentro e o fora, entre o pertencer à tirania e desejar o que está do lado de fora desse sistema. É o lugar do esquecimento, no qual se pode sonhar com o ausente, e encarar o presente.

Fotografia 2



Peça: A casa de Bernarda Alba em cena: Bruna Dutra (Adela) e Sheyla (Bernarda Alba)

Nesta fotografia vemos exposta a tirania (representada por Bernarda Alba) e seu contraponto, a rebeldia de Adela. A moldura representa a janela da casa e também o confinamento tirânico criado por Bernarda sobre suas filhas. Porém, ainda que passando por um luto de oito anos, as moças ao se achegarem à janela sonham, pois a janela é a fuga da realidade e a oportunidade de ver o outro lado. As cores ficaram bem representativas. O pesar do vermelho no rosto de Bernarda Alba, e o alvo claro no rosto de Adela.

Adela, que no final da obra quebra o bastão de Bernarda, símbolo de seu poder, é a mais revolucionária de todas as mulheres criadas por Lorca. Nega o código de honra baseado na manutenção das aparências e na crença de que os homens são superiores às mulheres¹⁵

¹⁵ GIBSON, 2008: 65

Nesta passagem:

ADELA: (Enfrentando-a) – Aqui se acabaram as vozes de prisão! (Adela arrebatada a bengala das mãos da mãe e a parte em duas.) – Faço isto com a vara da tirana! Não dê nem mais um passo. Só Pepe manda em mim. [46]

Adela reivindica sim a sua liberdade sexual. Demonstrando assim sua posição rebelde frente a tirania materna.

ADELA: Deixa-me em paz! Dormindo ou não, não tens por que te meteres no que é meu! Faço com o meu corpo o que bem entender!

O texto de Lorca constrói imagens mentais a partir das falas das personagens, possuindo poucas informações de cenas e estas são bem pontuais.

MADALENA: (Aborrecida.) – Deixem-me em paz!

BERNARDA: Para a cama!

MADALENA: (Levantando-se mal-humorada.) – Nem deixam a gente ter sossego! (Sai resmungando.) [41]

Há portando um diálogo intenso entre imagem-fala. Ou ainda na fala de Adela quando esta coloca um vestido verde e sai para se apresentar às galinhas. É uma cena fora da casa, no quintal, porém a fala de Madalena nos mostra exatamente como o *Fotografia* se passa sem ao menos haver a necessidade da cena ser representada:

MADALENA: Ah! Essa pôs o vestido verde feito para estrear no seu aniversário, entrou no galinheiro e começou a gritar: “Galinhas! Galinhas, contemplem-me!” Não pude deixar de rir.

No *Fotografia* 3, abaixo, vemos a imagem criada logo após a fala de Madalena, lembrando que a imagem das galinhas não aparece em cena, ela é contada por Madalena que se utiliza de um discurso direto para dizer exatamente o que a irmã dissera às galinhas.

A partir do momento em que o *spectator* vê o vestido verde em cena, ele apercebe que Adela não é como as irmãs, e o que ela busca é a ausência da prisão e da tirania. O vestido verde que representa também a esperança e a alma jovem de Adela aparece em cena. Há aí a contraposição da vida e da

morte. O luto do preto pelo pai morto, e o verde esperançoso do aniversário, ou seja, do reinício da vida. Ora, “a juventude de Adela e sua distinção em relação às irmãs irá aparecer metaforicamente nas cores do seu vestido e do seu leque” (SANTOS, 2009:79).

Fotografia 3



UnB – A casa de Bernarda Alba

Bruna Dutra (Adela) e Bruna Tourão (Madalena)

Dentro da casa um dos lugares mais incógnitos é a janela. A janela se apresenta como lugar de reflexão. É na janela que as personagens contam fatos do passado, dos homens que conheceram e que somente são citados, não aparecendo na peça, sonham com casamentos felizes fora da tirania, ou seja, vislumbram o horizonte.

Nas próximas duas figuras, podemos observar esse frame – Janela – que representa o exterior e aquilo que se deseja ao olhar para fora. Segundo Enio Leite a “ficção decorre do fato de que a pose do fotografado é uma imagem criada, é a imagem que se quer passar”, aquilo que imaginamos ser, e não o que somos. Ao se olhar através da janela há de se trazer à memória a ditadura e o que simboliza esse olhar para fora.

Estando dentro da casa de Bernarda Alba é necessário olhar para fora, através do que lhes é permitido: a janela, para que não se morra ainda vivo. A única filha que tem coragem para mudar é a mais nova Adela, as outras continuam sob o julgo da mãe tirana.

Fotografia 4



Peça: A casa de Bernarda Alba

em cena: Raissa Gregori (La Poncia)

Fotografia 5



Considerações Finais

A foto existe para mim e a foto existe para o público. Neste trabalho, a busca fotográfica se deu pela tentativa de conseguir expressar, de maneira eficaz, uma representação cênica, transformando o registro ordinário em imagem que carrega significados. É necessário levar ao público a imagem e a sensação daquilo que está sendo apresentado.

Após a revolução industrial nosso dia a dia começou a se transformar mais rapidamente, com a invenção de máquinas capazes de capturar o momento (câmera fotográfica), ou mesmo de capturar uma sequência de movimentos (câmera filmográfica). A partir daí nossas memórias e ações puderam ser capturadas e guardadas.

Ainda que Barthes considere que a imagem encenada não desperte nenhum *punctum*, ou seja, aquilo que transpassa a foto e atinge o *spectator*, é possível notar que: se o texto perpassa o imaginário do espectador, se aquela imagem transporta a imagem texto para a imagem visão temos que de alguma maneira aquela fotografia terá o *punctum*.

O texto iniciado no pensamento do autor se torna ali na arte cênica, sob a direção de uma outra cabeça, imagem representativa. Esta imagem representativa pode ou não acerar¹⁶ o espectador, cabe a este último encontrar o que o toca na imagem.

Como dito anteriormente, imagens são códigos que traduzem processos em cenas. Estes processos podem ser o texto escrito, e o texto acaba sendo substituído por cenas/imagens. Cada foto extraída das sequências que se analisa já conta uma historietta embrionária, pois ela foi produzida visando essa intenção (AUMONT, 2008: 240). A imagem por si só já traz um conceito produzido, quando separada do todo (que é o espetáculo em si), notamos que na simples fotografia já podemos conceber o todo em uma parte.

¹⁶ No sentido do *punctum* de Barthes

Criamos memórias imagéticas a respeito de nosso tempo, a respeito do tempo passado. Ao lermos um texto como a trilogia de Lorca sobre o povoado de Andaluzia, e história hispânica, notamos é impossível separar o momento histórico de criação da representação no papel. Como nos mostra Ênio Leite a imagem mostra o que a imagem fotográfica é uma imagem que se quer passar e não uma imagem do real – Essa é a foto para o público.

Para que o *spectator* seja tocado e veja o *punctum* é necessário que ele esteja dentro do contexto da obra. Isso tradando de García Lorca torna a obra ou a apresentação ainda mais representativa. Se o meu *spectator* não tem consciência de que na época em que Lorca escreveu a Casa de Bernarda Alba se instalava um governo facista na Espanha, esse meu interlocutor não tem a possibilidade de perceber quantas figuras não ditas possuem no seio da obra. Fora desse entendimento do que é a obra, a fotografia se torna algo somente estético reduzido ao bonito/não bonito.

O meu *spectator* não perceberá o significado da casa, e o que Bernarda Alba representa, muito menos o papel das irmãs, Adela e a não presença de homens em cena. Fora da identificação daquilo que me toca no texto, a foto ficaria sem razão. Seria difícil encontrar nela aquilo que causa emoção.

O processo do fazer, suportar, e olhar se fez imprescindível, pois na fotografia é necessário estar atento a cada momento, isso traz ao texto representado a liberdade necessária para apresentar um *punctum* tão real quanto das demais fotografias. O fazer, momento relacionado com o operador, é aquilo que dispõe um indivíduo a doar seu tempo para a arte. O olhar é o espectador aquele que observa a imagem, e único capaz de retirar o *studium* e o *punctum*. Por fim, o suportar que neste trabalho foi o coletivo de quarta¹⁷.

A partir do texto de Lorca conseguimos transpor imagens representativas. O texto é repleto de referências à ditadura vivida na época, à tirania sem fim e sem nexos. Além do mais, Gisèle Freund diz que “que toda a variação na estrutura social influi tanto no tema, como nas modalidades de expressão artística¹⁸”. Portanto, temos que o texto abarca a sociedade e essa

¹⁷ Já referenciado na introdução.

¹⁸ (FREUND APUD BASTOS, 2014: 135).

sociedade é representada no texto, no ato e/ou na imagem. É nesse ponto que a imagem cênica pode tocar o *spectator*, fazendo com que o momento social faça sentido para o mesmo.

A literatura possui um *punctum* particular, dependendo da capacidade imaginativa de seu leitor. A imagem fotográfica partindo do *punctum* literário atinge o *spectator* a partir do momento em que ele se percebe dentro da obra, vivendo, quem sabe, momentos parecidos com a obra que é representada.

Referências bibliográficas

- GARCIA LORCA, Federico. A casa de Bernarda Alba. Santiago: América do Sul, 1988.
- HUMBERTO, Luis. Fotografia, a poética do banal. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2000.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e sociedade. 3. ed. Lisboa: Vega, 2010.
- BARTHES, Roland. Câmara clara: Nota sobre a fotografia (a). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTOS, Ana Rita. *A fotografia como retrato da realidade*. Revista da faculdade de letras da Universidade do Porto. Vol. XXVIII, 2014. Pp 127-143.
- EDWARDS, Gwynne. El teatro de Federico García Lorca. Madrid: Editorial Gredos, 1983
- FLUSSER, Vilem. Uma filosofia do design: a forma das coisas. Lisboa: Relógio D'Agua, c2010.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lucia Bastos (ORG.). Imagem e conhecimento. São Paulo: EdUSP, 2006.
- AUMONT, J. A imagem. 13. ed. Campinas: Papirus, 2008, Pp. 212-315.
- GIBSON, Ian. Assassinato de Garcia lorca(o). São Paulo: L & PM, 1988.
- OLIVER, Nelson. Todos os nomes do mundo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. Linguagem e semiótica. São Paulo: Thomson Learning, 2007
- SANTOS, Luciana Crestana. *HONRA E HONOR NAS TRAGÉDIAS RURAIS DE FEDERICO GARCÍA LORCA*. Dissertação de mestrado, 2009, Caxias do Sul-RS

Álbum de família

Bem-vindos à Casa de Bernarda Alba

Frederico Garcia Lorca



LA PONCIA:

(Sempre com crueldade.) – Bernarda: aqui se passa qualquer coisa muito extraordinária. Não quero te culpar, mas nunca deixaste que tuas filhas tivessem liberdade.



CRIADA

Venha o caixão com fios dourados e coberto com enfeites de luto para o levar! Como estás agora, estarei eu um dia! Amofina-te, Antônio Maria Benavides, esticado na tua roupa nova, com as tuas botas perfeitas! Amofina-te! Já não voltarás a me levantar as saias atrás da porta do curral! (Pelo fundo, de duas em duas, começam a entrar Mulheres de Luto, com grandes lenços, vestidos de cauda e leques pretos. Entram lentamente até encher a cena. A Criada rompe os gritos.) – Ai! Antônio Maria Benavides, que já não verás estas paredes, nem comerás o pão desta casa! **Fui a que mais te quis, bem entre aquelas que te serviram.** (Desgrenhando-se.) – E hei de viver depois de teres partido? Hei de viver?



ANGÚSTIAS

- Não, porque quando um homem se acerca de uma janela já sabe, pelos que vão e vêm, levam e trazem, que a mulher lhe dirá que sim.

MADALENA

São os homens que voltam do trabalho.



LA PONCIA (Gritando.)

– Já vai! (À Criada.) – Limpa bem tudo. Se Bernarda não vê as coisas reluzindo me arrancará os poucos cabelos que me restam.

CRIADA

- Que mulher!

LA PONCIA

- Tirana de todos que a rodeiam. É capaz de sentar-se em cima do teu coração e ver como te morres durante um ano sem perder o sorriso frio que leva na sua maldita cara. Limpa, limpa esses vidros!



ANGÚSTIAS:

- Noto-lhe nos olhos. Está ficando com um olhar de louca.



LA PONCIA

(Levando as mãos ao pescoço.) – Que nenhuma de
nós tenha este fim!



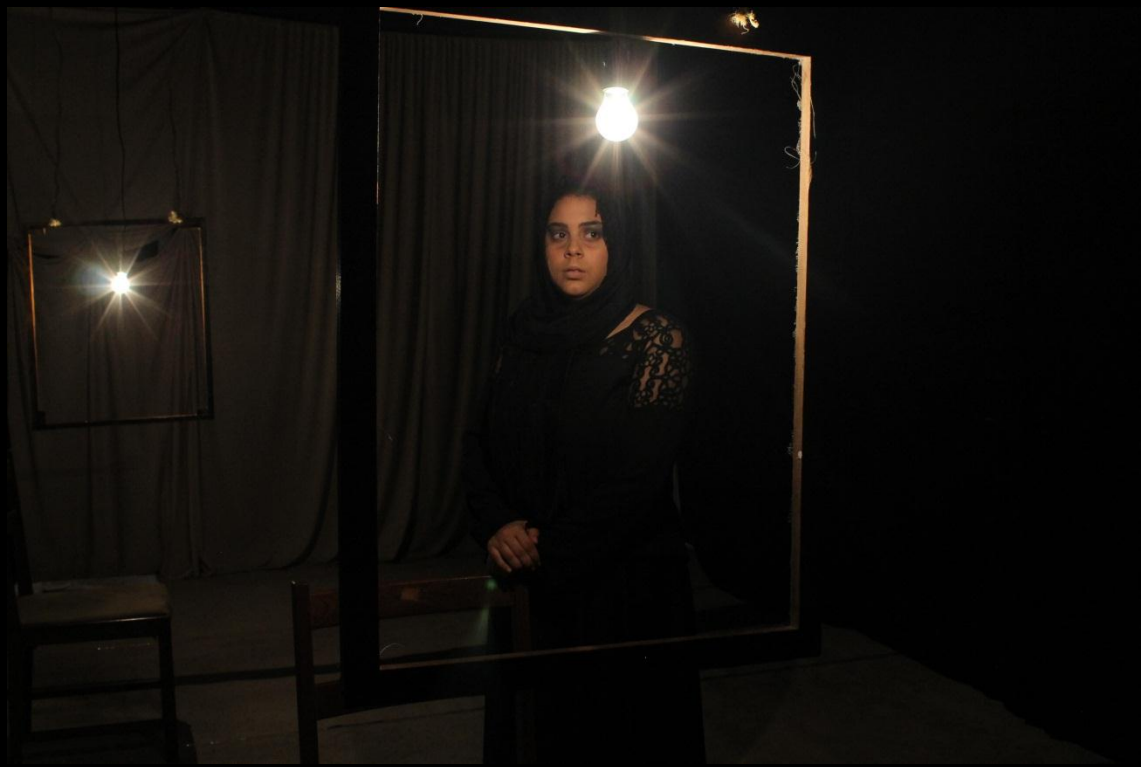
ADELA:

- Deixa-me em paz! Dormindo ou não, não tens por que te meteres no que é meu! Faço com o meu corpo o que bem entender!



LA PONCIA

Estava muito escuro. Vi-o aproximar-se. Ao chegar, me disse: “Boas noites”. “Boas noites”, respondi, e ficamos calados mais de meia hora. O suor me escorria pelo corpo inteiro. Então Evaristo achegou-se, achegou-se tanto que era como se quisesse se meter entre as grades, e disse em voz muito baixa: “Vem que eu te agarro!” (Todas riem.)





ADELA:

(Enfrentando-a) – Aqui se acabaram as vozes de prisão! (Adela arrebatou a bengala das mãos da mãe e a parte em duas.) – Faço isto com a vara da tirana! Não dê nem mais um passo.



ADELA

- Não é mais que o começo. Tive força para chegar antes. A coragem que não tens. Vi a morte debaixo destes telhados e saí para buscar o que era meu, o que me pertencia!



BERNARDA

- Eu não quero prantos. A morte tem que ser olhada de frente. Silêncio! (A uma das filhas). Cale-se, eu disse! (A outra filha:) As lágrimas, quando estiveres só! Todas nós iremos nos afogar num mar de luto. Ela, a filha mais moça de Bernarda Alba, morreu virgem. Todas ouviram? Silêncio, silêncio, estou dizendo!

Silêncio!

Ficha técnica

Casa de Bernarda Alba, de Federico Garcia Lorca.

Direção: Bárbara Figueira

Co-direção: André Luis Gomes

Com:

Bruna Dutra

Bruna Tourão

Gabriela Vieira

Káshi Mello

Raissa Gregori

Raysa Fonseca

Sheila Campos

Thaís Costa

Direção Musical: Kashi Mello

Figurino: Coletivo de Quarta

Iluminação, cenário e produção: André Luis Gomes